

WILLIAM FAULKNER, LENA GROVE E ELIO VITTORINI. DAL PERSONAGGIO AL TRADUTTORE

ABSTRACT

The comparison between William Faulkner's masterpiece *Light in August*, published in 1932, and the Italian translation Elio Vittorini offered in 1939, *Luce d'Agosto*, enables us to enlighten various discrepancies between the two versions, mostly ascribable to the difficulties the translator had to face while relating to the original text. The present essay sets the goal of providing a brief overview of the translating dynamics Vittorini used when confronting with *Light in August*, arising from the translator's behavior towards one of the novel's principal characters, both semantically and structurally, Lena Grove.

In view of the identification of the occurrences where Vittorini's interferences significantly diverge from the author's work, a consideration upon the reasons for these differences will be provided. The evaluation will not disregard the mention of the technical difficulties Vittorini encountered in his work, particularly when concerning his competence of the English register Faulkner draw from – the most colloquial linguistic varieties used in Mississippi. Furthermore, a highlight will be cast upon the historical and cultural context: any translator at that time had to work under the threat of the fascist ministry of popular culture's censorship, thus they were forced to adjust the original texts they were working upon in order to make them as compliant to the regime's guidelines as possible.

Il confronto tra il capolavoro di William Faulkner *Light in August*, pubblicato nel 1932, e la traduzione italiana offerta da Elio Vittorini nel 1939, *Luce d'Agosto*, permette di evidenziare alcune discrepanze tra le due versioni, dovute a una difficoltà o a un imbarazzo del traduttore nella relazione con il testo originale. Il presente studio si pone dunque l'obiettivo di proporre una breve panoramica delle dinamiche traduttive messe in atto da Vittorini nel rapportarsi a *Light in August*, prendendo le mosse dal comportamento del traduttore nei confronti di uno dei personaggi più importanti del romanzo, dal punto di vista contenutistico e strutturale, Lena Grove. A fronte del riconoscimento delle occorrenze in cui l'intervento di Vittorini si distanzia in maniera più significativa dal testo dell'autore americano, si accennerà un'osservazione sulle ragioni alla base delle decisioni del traduttore. Il giudizio non potrà infatti prescindere dalla considerazione delle difficoltà tecniche in cui Vittorini si trovò ad operare, relative nello specifico alla competenza della varietà di lingua inglese utilizzata da Faulkner, il quale attinge dal bacino linguistico degli abitanti più umili del Mississippi. Inoltre, sarà utile sottolineare il contesto storico e culturale di riferimento, in cui la minacciosa incombenza della censura operata dal ministero della cultura popolare fascista spinse i traduttori di quegli anni a intervenire sui testi originali per renderli il più possibile conformi alle norme stilistiche e contenutistiche proposte dal regime.

Il contributo di Cesare Pavese ed Elio Vittorini alla promozione e diffusione della narrativa americana all'interno del panorama culturale italiano degli anni Trenta e Quaranta del Novecento è ormai largamente riconosciuto; per quanto riguarda la divulgazione delle opere di William Faulkner, un ruolo di particolare rilievo viene rivestito proprio da Vittorini, che dall'autore del Mississippi resta profondamente affascinato e incuriosito. L'interesse suscitato dalle opere di Faulkner porta Vittorini a esprimere giudizi di profondo apprezzamento per il collega, e il desiderio di un più stretto contatto con i suoi testi gli è di stimolo nel candidarsi come traduttore di uno dei romanzi più complessi e interessanti dell'*opera omnia* di Faulkner, *Light in August* appunto, la cui versione italiana viene pubblicata presso Mondadori nel 1939.

Nonostante sia indiscusso l'apporto di Vittorini alla conoscenza e al giusto apprezzamento del lavoro di Faulkner, tuttavia uno studio e un confronto delle due versioni, l'originale e la traduzione italiana, non può astenersi dal constatare la diffusa presenza, in *Luce d'Agosto*, di realizzazioni poco conformi al testo americano, sia a livello grammaticale e linguistico, sia a livello più propriamente contenutistico. La valutazione che in questa sede verrà accennata prende le mosse dall'accostamento di alcuni passaggi nei quali l'autore delinea la figura e le azioni di Lena Grove, una dei protagonisti dell'articolata struttura narrativa di *Light in August*, e delle scelte traduttive alle quali Vittorini si appoggia per dare resa in italiano a questo personaggio.

La decisione di selezionare un personaggio a partire dal quale operare un confronto e una valutazione del testo e della sua traduzione non è casuale, e si radica in uno degli aspetti più innovativi e interessanti dell'intera architettura narrativa e concettuale del romanzo. Secondo l'acuta analisi di Martin Kreiswith, infatti, la costruzione di *Light in August*

forces the text's multiple elements to work dialectally; during the reading process the individual parts – stories, characters, themes – constantly combine, break apart, and then recombine in new configurations. [...] The different pieces, moreover, do not achieve a progressive synthesis, but move rather toward a kind of uneasy suspension or temporary accord. Viewed in this way, the text thus opens up, and indeed rhetorically emphasizes, ambiguities, instabilities, and tensions.¹

Questa particolare combinazione di elementi differenti e frammentati che dà luogo al romanzo può definirsi come «what Michail Bakhtin calls “manyvoiced” or “polyphonic”»,² ed è stata identificata anche da Mario Materassi, il quale riconosce che ciascuno di questi frammenti non è compiutamente autonomo, ma trova piena identificazione e si orienta verso il proprio sviluppo nel rapporto con gli altri. Questa dinamica risulta particolarmente chiara in merito ai personaggi: la loro correlazione

è una «unità plurima» ampia e insofferente di limitazioni individuali, eppur stretta in un ferreo cerchio di vicende personali che soltanto nella loro interrelazione possono compiersi e dirsi, appunto, personali; e che peraltro, sommandosi, danno come risultato una ulteriore, unicissima vicenda. [...] nessuno dei principali personaggi è autonomo rispetto agli altri; non si può

¹ KREISWITH 1987, p. 57.

² Ivi, p. 56.

parlare di storie distinte [...] se è vero che, in misura maggiore o minore, il romanzo ce ne fa la storia attraverso *flashbacks* che tale autonomia sembrano accentuare, è pur vero che a un certo punto queste figure s'incontrano, e le loro vicende fino a allora personali (o meglio, legate a altre figure, altre vicende preesistenti) confluiscono l'una nell'altra andando a formare quell'unica vicenda complessa e tortuosa ognuna delle cui componenti... non è più quella che sarebbe stata senza l'incontro con le altre.³

La “polifonia” di Faulkner si serve di un ulteriore strumento, che l'autore padroneggia con sicurezza:

a realistic colloquialism, expressing lively dialogue that any playwright may envy, and even carrying over into sustained first-person narrative the flavor of regionalism and the idiosyncrasies of character. In the colloquial vein Faulkner's brilliance is unsurpassed in contemporary American fiction. He has fully mastered the central difficulty, to retain verisimilitude while subjecting the prolix and monotonous raw material of most natural speech to an artistic pruning and pointing up.⁴

Ogni classe sociale, ogni gruppo, perfino ogni personaggio ha un proprio registro linguistico, e Faulkner si dimostra attento nel coglierne le peculiarità e fedele nel conformare la propria scrittura, attraverso espedienti grammaticali, lessicali, fonetici, al «language as it is spoken in America».⁵ L'accuratezza con cui ogni personaggio viene delineato permette non solo di riconoscere più chiaramente la maestria narrativa di Faulkner, ma, ai fini del nostro studio, rende possibile valutare se e in quale misura il traduttore ha riconosciuto e si è attenuto alle sfumature del testo americano.

Una delle figure che meglio rappresenta l'intreccio polifonico dei personaggi del romanzo, e che permette, anche per la sua posizione preminente nell'architettura narrativa, di comprendere l'«unità plurima» riconosciuta da Materassi, è appunto Lena Grove, giovane donna incinta che dall'Alabama raggiunge a piedi Jefferson, nel Mississippi, per ritrovare l'uomo da cui aspetta un figlio. In numerose occasioni, Faulkner ha espresso la sua ammirazione per Lena,

the young girl with nothing, pregnant, determined to find her sweetheart. It was out of my admiration for women, for the courage and endurance of women.⁶

E ancora:

I would say that Lena Grove coped pretty well with her [fate]. It didn't really matter to her in her destiny whether her man was Lucas Burch or not. It was her destiny to have a husband and children and she knew it, and so she went out and attended to it without asking help from anyone. She was the captain of her soul.⁷

³ MATERASSI 1968, pp. 162-163.

⁴ BECK 1966, p. 58.

⁵ FAULKNER 1962, p. 95.

⁶ GWYNN - BLOTNER 1959, p. 199.

⁷ FAULKNER 1956.

La stima che Faulkner nutre nei suoi confronti lo porta a rendere Lena, in maniera simile pur se per molti aspetti differente da quanto accade con Joe Christmas, una sorta di *fil rouge* dell'intero romanzo, sia da un punto di vista architettonico-strutturale (i capitoli che la vedono protagonista hanno infatti una posizione strategica nel romanzo, occupando interamente l'apertura e la chiusura, e impegnando buona parte di alcuni capitoli, come il terzo, il diciassettesimo e il diciottesimo, in cui trovano spazio alcuni degli snodi fondamentali della vicenda) sia da un punto di vista contenutistico e semantico.

La giovane Lena è infatti emblema di una perfetta, naturale serenità, ed è animata dalla granitica certezza che le sue avventure si concluderanno per il meglio; questa sua tranquilla solidità mette in moto gli animi di coloro che incontra, nessuno dei quali rimane lo stesso dopo essere entrato in contatto con lei. I signori Armstid, per esempio, nonostante inizialmente giudichino con sufficienza la caparbia ingenuità della giovane, si prodigano in ogni modo per aiutarla e sostenerla; ad un livello ancora più profondo, Byron Bunch e Gail Hightower, che erano ormai, a causa dei loro caratteri e delle loro vicende personali, sull'orlo di un baratro di apatia e annichilimento umano, rinascono proprio nel confronto con lei, riscoprendo un'energia e un desiderio di bene quasi del tutto intorpidito. In queste due figure emerge con particolare chiarezza non solo il ruolo vitale, quasi salvifico della giovane Lena, «che offre all'uomo la possibilità di dare il meglio di se stesso»,⁸ ma anche la possibilità per chiunque di riscattarsi e di reintrodursi, per quanto a tarda ora, nella vita. La ventata di vita e di freschezza che Lena porta con sé investe, per contrasto, anche coloro con i quali non ha mai occasione di incontrarsi personalmente, come Joanna Burden, proprietaria della casupola dove la ragazza partorisce, o Joe Christmas, la cui vicenda è quasi perfettamente parallela a quella di Lena. In questo caso, la complessità, l'irrisolutezza, la torbida oscurità che questi due personaggi portano con sé risaltano ancor più per il paragone, che il narratore non esplicita, ma al quale il lettore è indirettamente portato ad accostarsi, con il candore e la luminosità della giovane madre dell'Alabama.

La serenità e la semplicità di questo personaggio trovano riscontro, proprio in virtù del «realistic colloquialism» cui si è accennato in precedenza, anche in alcune scelte linguistiche che caratterizzano con precisione la figura di Lena, dando rappresentazione stilistica al suo modo di essere; va sottolineato, inoltre, come in alcuni casi il narratore stesso, nel riferirsi a Lena, faccia propri i tratti linguistici della giovane, come se dall'influenza di schiettezza che la ragazza esercita sugli altri personaggi non sia esente neppure la voce narrante.

Per esempio, la ragazza si esprime con frasi dalla struttura sintattica semplice, verosimili per un personaggio di limitata istruzione, e similmente si comporta il narratore, quando sceglie di abitare il suo punto di vista:

The wagon mounts the hill toward her. She passed it about a mile back down the road. It was standing beside the road, the mules asleep in the traces and their heads pointed in the direction in which she walked. She saw it and she saw the two men squatting beside a barn beyond the fence. She looked at the wagon and the men once: a single glance all-embracing, swift, innocent and

⁸ MAMOLI ZORZI 1976, p. 79.

profound. She did not stop; very likely the men beyond the fence had not seen her even look at the wagon or at them. Neither did she look back. She went on out of sight, walking slowly, the shoes unlaced about her ankles, until she reached the top of the hill a mile beyond. Then she sat down on the ditchbank, with her feet in the shallow ditch, and removed the shoes. After a while she began to hear the wagon. She heard it for some time. Then it came into sight, mounting the hill.⁹

Questo passaggio permette di osservare come il narratore si serva di periodi brevi e semplici, di accostamenti per lo più paratattici, di una quasi perfetta assenza di connettivi logici, fatta eccezione per alcuni cenni di consequenzialità temporale («Then», «After a while») e alcuni gerundi («squatting», «walking», «mounting»). È inoltre possibile notare come l'intero paragrafo sia centrato sulla percezione sensoriale: la vista, in primo luogo, e l'udito nelle ultime frasi. Il rapporto di Lena con la realtà si basa soprattutto sull'esperienza percettiva, e raramente il narratore, come invece talora fa con gli altri personaggi, invade la sua mente per scrutarne i pensieri; più spesso solo le sue parole o i suoi pensieri strutturati permettono di sondare le sue riflessioni e supposizioni (uno dei verbi di cui Lena si serve più frequentemente è proprio «I reckon», che significa, appunto, «suppongo»). La sua modesta proprietà di parola è causa della scelta da parte del narratore di una rosa lessicale piuttosto limitata: i termini di cui si serve sono pertanto «to see», «to look», «glance», «sight», «to hear», che conferiscono una patina di semplicità e creano dei rimandi all'interno della pagina e nella mente dei lettori.

Vittorini, nella traduzione di questo paragrafo, coglie la semplicità di struttura scelta da Faulkner, forse intuendo la correlazione tra l'umiltà del personaggio e il linguaggio di riferimento; tuttavia, non si trova a suo agio con le ripetizioni lessicali che invece il narratore fa proprie, e le sostituisce pertanto con una più ricca varietà terminologica («vedere», «gettare un'occhiata», «accorgersi», «guardare», «voltarsi», «scompare»), che però non rispetta il livello adottato dal narratore.

In ultimo, in linea con quanto si è detto sulla semplicità delle scelte del narratore, che il traduttore sente strette, si può accennare un'osservazione in merito ai tempi verbali di cui si serve Faulkner, il quale opera un'alternanza di presente e perfetto, con la sola eccezione di «had not seen her», e la tripartizione scelta da Vittorini, che invece aggiunge alcuni verbi al passato prossimo: «si è seduta», «si è tolta», «ha cominciato», «ha sentito», «ha visto». Questa scelta può essere stata ispirata dal desiderio di fornire quello che Bonsaver chiama un «go-between», un tempo verbale intermedio tra i due; tuttavia si tratta di «a translator's "license" (not a particularly convincing one, for that matter)».¹⁰

La traduzione, pertanto, è la seguente:

Il carretto continua a salire, si avvicina a lei che lo aveva sorpassato un miglio più giù. Era fermo sul lato della strada, i muli dormivano tra le stanghe con la testa puntata nella direzione per la quale lei procedeva. Essa lo vide e vide i due uomini accoccolati davanti a un granaio, di là dalla palizzata. Gettò un'occhiata al carretto e agli uomini, un'occhiata sola che abbracciò tutto, rapida, innocente e profonda. Non si fermò; e probabilmente gli uomini di là dalla palizzata non si accorsero ch'essa li aveva guardati, il carretto e loro. Né si voltò indietro. Con-

⁹ FAULKNER 1960, p. 8.

¹⁰ BONSAVER 1998, p. 80.

tinuò sino a scomparire col suo passo lento, le scarpe slacciate sul collo del piede, e raggiunse il sommo della salita a un miglio di là. Allora si è seduta sulla sponda del fosso, coi piedi nella scarsa profondità del fosso, e si è tolta le scarpe. Dopo un po' ha cominciato a sentire il carro. L'ha sentito per un pezzo. Finalmente lo ha visto comparire, lo vede venir su per la salita.¹¹

Un ulteriore esempio della modestia delle sue proprietà linguistiche, che trova rispondenza questa volta nelle sue esplicite parole, è costituito dagli intercalari dei quali la giovane si serve. Una delle sue battute più interessanti, che viene ripetuta più volte nel romanzo, creando espliciti richiami tra alcuni dei luoghi più significativi della vicenda, è la seguente:

«My, my» she says; «here I ain't been on the road but four weeks, and now I am in Jefferson already. My, my. A body does get around.»¹²

Un esempio della ripresa di questa osservazione si ha in conclusione del capitolo IV:

«My, my. Here I have come clean from Alabama, and now I am in Jefferson at last, sure enough.»¹³

Si può osservare come Lena si serva di alcune abitudini linguistiche proprie dei registri meno nobili della lingua, come «ain't» in luogo di «am not» (altrove, la stessa espressione viene usata in luogo dei più corretti «[he/she/it] is not» oppure «[they] are not»), oppure con «My, my» usato come intercalare; similmente la ragazza si serve anche di «why», come in questo esempio:

«Why, it's right kind of her,» she said.¹⁴

Mentre quest'ultima occorrenza viene adeguatamente resa dal traduttore come

«Oh, è proprio buona» disse¹⁵

il confronto tra le osservazioni di Lena sulla strada percorsa nella versione americana e in quella italiana evidenzia alcune particolarità delle scelte di Vittorini. Il testo italiano riporta infatti:

«Gran Dio, gran Dio» dice. «Non sono neanche quattro settimane che cammino ed ecco mi trovo già a Jefferson. Gran Dio! Se ne può fare di strada!»¹⁶

«Mio Dio, mio Dio, ecco che arrivo dall'Alabama, e sono a Jefferson finalmente, quanto è vero Dio!»¹⁷

¹¹ FAULKNER 1974, pp. 47-48.

¹² *Light in August*, p. 25. Da questo momento, per ragioni di comodità, il riferimento al romanzo originale nella versione citata sarà nella forma *Light in August* con menzione del numero di pagina; la traduzione di Vittorini sarà invece indicata con la forma *Luce d'Agosto*, con menzione del numero di pagina di riferimento.

¹³ Ivi, p. 78.

¹⁴ Ivi, p. 19.

¹⁵ *Luce d'Agosto*, p. 57.

¹⁶ Ivi, p. 62.

¹⁷ Ivi, p. 109.

«My, my», ripetuto in maniera identica in inglese, trova riscontro in italiano come «gran Dio», «mio Dio», con una scelta più solenne rispetto all'originale; ancora più evidente questo distacco appare nel confronto tra «sure enough», che potrebbe corrispondere, secondo la più precisa soluzione offerta da Materassi, a «poco ma sicuro»,¹⁸ e «quant'è vero Dio!», come invece Vittorini propone.

Ulteriori saggi della limitata forbitezza linguistica di Lena si riscontrano nella fedele trascrizione, offerta dal narratore, delle sue abitudini fonetiche. Il già citato «ain't», che riproduce la pronuncia affrettata del verbo essere propria del Sud degli Stati Uniti, si accompagna infatti ad altre sottolineature, come per esempio:

«I et polite» she thinks [...] with a sort of serene pride: «Like a lady I et.»¹⁹

Sarebbe stata grammaticalmente più corretta una formulazione come «I ate politely»; ciò che qui interessa annotare, tuttavia, è la trascrizione della forma al passato del verbo «to eat» secondo la pronuncia *southern*, «et», appunto.

Poche righe più avanti, il narratore decide di porre un accento ancora più marcato proprio sulle sue peculiarità fonetiche:

«I'm a-going to do it,» saying aloud: «And a box of sardines.» She calls them *sourdeens*. «A nickel box.» [...] «Sardines is fifteen cents.» He also calls them *sourdeens*.²⁰

Il narratore sorride al difetto di pronuncia della giovane e del commesso del negozio di alimentari; in entrambe le occorrenze, peraltro, non trascrive il termine secondo la sua pronuncia all'interno del discorso diretto, com'era il caso di «et», ma con una «nota a margine» del testo, costituendo in questo modo un *unicum* nel romanzo. Si può ipotizzare che questa sottolineatura serva a chiarire che i due, sebbene provenivano da regioni diverse, abbiano lo stesso accento, oppure che il commesso stia imitando la pronuncia della giovane; una supposizione forse più rispettosa del «realistic colloquialism» faulkneriano è che questa nota riveli che i due non sono familiari con la pronuncia del nome di questo cibo, che per il suo costo rappresenta una prelibatezza alla quale nessuno dei due era, probabilmente, abituato.

Anche Vittorini evidenzia questa specificità, scegliendo di spostare l'annotazione dalla pronuncia della vocale alla tonalità della *erre*:

«Ecco che lo faccio.»
«E una scatola di sardine» dice forte, appoggiando sull'agro della *erre*. «Una scatola da un nichelino.» [...] «Le sardine sono a quindici cents.» E anche lui pronuncia sardine appoggiando sull'agro della *erre*.²¹

¹⁸ Materassi è, ad oggi, l'unico altro traduttore di *Light in August* in lingua italiana. La sua versione è edita da Adelphi. FAULKNER 2007, p. 91.

¹⁹ *Light in August*, p. 22.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Luce d'Agosto*, p. 60.

Il traduttore fatica a mantenersi attento alle scelte stilistiche di Faulkner anche quando si tratta di riprodurre la punteggiatura dell'originale. Vittorini frequentemente interviene modificando l'interpunzione del testo americano per conformarla all'uso linguistico italiano o alla propria interpretazione del testo, aggiungendo virgole dove sente la necessità di operare una correzione grammaticale, oppure punti di domanda, di esclamazione, punti di sospensione, punti fermi dove ritiene utile specificare l'intonazione della frase. Purtroppo, non sempre queste aggiunte si rivelano corrette o efficaci. Talora appesantiscono il discorso, rallentandone il ritmo e lasciando sfiorire la freschezza di una prosa che fedelmente riproduce l'andamento del parlato; in alcuni casi, inoltre, queste modifiche cambiano il senso, manifesto o sottinteso, del testo. Numerosi sarebbero gli esempi all'interno del romanzo; in merito al personaggio di Lena, tradurre alcune delle sue battute, come per esempio

«My, my. A body does get around. Here we ain't been coming from Alabama but two months, and now it's already Tennessee»²²

aggiungendo espressioni enfatiche e punti esclamativi, fino ad ottenere

«Gran Dio, gran Dio! Se ne può fare di strada, a questo mondo! Sarà neanche due mesi che siamo partiti dall'Alabama, ed eccoci già nel Tennessee!»²³

modifica sensibilmente, per non dire distrugge, «il placido tono di quieto stupore» del commento di Lena, trasformando «questa serena figura di Madre Terra, la cui funzione è quella di comprendere e trascendere le tragedie di Joanna e di Christmas, in una sorta di vivace, eccitata adolescente in gita scolastica.»²⁴

In conclusione, uno sguardo al seguente estratto potrà utilmente sintetizzare le caratteristiche evidenziate in precedenza. Si tratta di un momento del romanzo in cui Lena racconta le vicende che, secondo la sua ingenua interpretazione dei fatti, hanno costretto Joe Brown/Lucas Burch a partire per il Mississippi.

«The foreman was down on Lucas because he didn't like him because Lucas was young and full of life all the time and the foreman wanted Lucas' job to give it to a cousin of his. But he hadn't aimed to tell me because it would just worry me. But when this here happened, we couldn't wait any longer. I was the one that said for him to go. He said he would stay if I said so, whether the foreman treated him right or not. But I said for him to go. He never wanted to go, even then. But I said for him to. To just send me word when he was ready for me to come. And then his plans just never worked out for him to send for me in time, like he aimed.»²⁵

²² *Light in August*, p. 381.

²³ *Luce d'Agosto*, p. 387.

²⁴ MATERASSI 1998, pp. 84-85.

²⁵ *Light in August*, pp. 16-17.

È evidente la semplicità sintattica, che accosta in paratassi frasi semplici imperniata su un unico verbo reggente, e lessicale, che vede ripetuti più volte gli stessi termini (è il caso delle numerose occorrenze del verbo “to say”); questi tratti, come si è osservato in precedenza, sono fedele specchio della modestia intellettuale e linguistica della ragazza.

La resa italiana è la seguente:

«Il capomastro era sempre dietro a Lucas, perché non poteva soffrirlo, e questo perché Lucas era giovane e pieno di vita, e lui voleva dare il posto di Lucas a un suo cugino. Lucas non mi voleva mai dire tutto questo per non farmi angustiare. Ma quando accadde che mi sono trovata nel mio stato non si poteva aspettare più, e fui io stessa che gli dissi di andar via. Egli disse che sarebbe rimasto se volevo, anche col capomastro che lo trattava male. Ma io gli dissi che doveva. Gli dissi di mandarmi a dire una parola, quando fosse stato pronto ad avermi con lui. E poi le cose non gli si son messe bene come lui sperava per mandarmi a chiamare.»²⁶

Il traduttore si mantiene abbastanza rispettoso della struttura del testo, ma opera un generale innalzamento di tono. «Because he didn’t like him because Lucas was young and full of life all the time», per esempio, diventa «perché non poteva soffrirlo, e questo perché Lucas era giovane e pieno di vita»: la ripetizione di «because» viene mascherata dall’aggiunta di una virgola e di «e questo»; in compenso «all the time» non viene tradotto. Ma «he didn’t like him» è molto più semplice di «non poteva soffrirlo»; così come «it would just worry me» si differenzia da «per non farmi angustiare», che presenta una struttura diversa dall’originale, più fedelmente traducibile con “mi avrebbe solo preoccupata”, e che utilizza un verbo come “angustiare”, molto più aulico e arcaico di “to worry”. Similmente, «when this here happened» trova restituzione nella versione italiana come «quando accadde che mi sono trovata nel mio stato»: mentre Lena si è riferita al suo rimanere incinta tramite poche parole con funzione deittica, quasi come se stesse indicando il suo grembo (letteralmente potrebbero tradursi con una formula come “quando questa cosa qui è successa”), Vittorini impregiosisce e diluisce la frase, privandola del suo connotato di rimando quasi fisico alla realtà, che però ben esprimeva l’approccio principalmente sensoriale della ragazza, come si è già osservato. Tuttavia, neppure il tentativo di rispettare il tono dell’originale, per esempio nella scelta di tradurre il *phrasal verb* “to be down on someone” con l’espressione colloquiale, quasi dialettale, «era sempre dietro a Lucas», riesce a raggiungere l’obiettivo di precisa attinenza al testo: l’espressione inglese letteralmente indica l’accanimento del capomastro su Lucas nella speranza che abbandonasse il posto di lavoro, mentre la scelta italiana si riferisce solo a una specifica attenzione del capomastro per Lucas, senza che quest’accezione acquisti necessariamente la polarità negativa che il testo avrebbe richiesto.

Quanto la presente analisi ha tentato di illustrare è che le più significative divergenze della traduzione dal testo americano si concentrano nei luoghi in cui la prosa di

²⁶ Luce d’Agosto, p. 55.

Faulkner si presenta più attenta al «language as it is spoken in America»,²⁷ più interessata a restituire l'impressione di aver davanti il personaggio piuttosto che a offrire una realizzazione stilistica impeccabile; in generale, pertanto, Vittorini interviene operando un livellamento, una regolazione e un innalzamento del tono del discorso.

Per tentare di proporre una valutazione che tenga in considerazione tutti i fattori in causa, è necessario sottolineare che questa traduzione, che a fronte del paragone col testo americano può sembrare poco rispettosa e spesso meno scorrevole e piana dell'originale, si colloca in un momento storico e culturale in cui le difficoltà nelle quali un traduttore poteva incorrere non erano indifferenti.

In primo luogo, infatti, nel 1939 le possibilità di conoscere, approfondire e praticare abitualmente la lingua inglese erano poco numerose, e spesso limitate ad una conoscenza esclusivamente scolastica o letteraria. Vittorini stesso imparò da autodidatta la lingua d'Oltremania, studiando sul testo del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe.²⁸ un approccio di questo tipo presenta inevitabilmente delle zone d'ombra, che emergono con chiarezza quando ci si accosta a un autore come Faulkner o a un testo come *Light in August*, orgoglioso abitante delle profondità del Mississippi e attento osservatore e riproduttore delle specificità di ogni suo inquilino. Materassi stesso, che pure studiò approfonditamente l'opera di Faulkner e gli interventi di Vittorini, e che ebbe la possibilità di viaggiare e di imparare dal vivo la lingua inglese, ebbe a riconoscere che la propria proposta traduttiva²⁹ presentava ancora delle imprecisioni e delle incongruenze rispetto al testo di Faulkner; neppure il traduttore con i migliori mezzi tecnici e le più ampie conoscenze letterarie e linguistiche, pertanto, è esente dal rischio dell'errore.

In secondo luogo, è necessario sottolineare che il contesto culturale di riferimento all'epoca di *Luce d'Agosto* era uno dei momenti di maggiore rigidità, chiusura e intransigenza del fascismo. Il ministero della cultura popolare, nell'interesse di unificare e nobilitare quanto possibile la lingua e la cultura italiana, promosse il livellamento dei registri meno eleganti dell'italiano in direzione di una lingua che si ispirasse ai grandi modelli della letteratura (Dante, Petrarca, Boccaccio, unitamente a Manzoni e Leopardi). Inoltre, l'inasprirsi del nazionalismo caldeggiato dal regime iniziò a pendere sempre più marcatamente verso la xenofobia; le opere e gli autori stranieri, pertanto, potevano trovare spazio nel panorama letterario italiano solo se debitamente filtrati e rimaneggiati, per proporre un'immagine stereotipata del paese e della cultura di provenienza, che eliminasse gli aspetti considerati sovversivi ed evidenziasse la superiorità italiana su qualunque altra nazione. Il mancato rispetto di queste condizioni poteva condurre a gravi conseguenze per gli autori, i traduttori e gli editori che non vi si fossero attenuti.

Per questa ragione, il traduttore doveva trovare un compromesso tra la fedeltà ai *diktat* del fascismo e al testo originale; Vittorini propone dunque all'editore una versione in cui alcune delle pagine che potevano incontrare lo sfavore del ministero sono

²⁷ FAULKNER 1962, p. 95.

²⁸ Vd. VITTORINI 1977, pp. 423-424.

²⁹ FAULKNER 2007.

già espunte (è il caso, per citare il più eclatante, di ampi stralci della storia d'amore tra Christmas e Joanna), in cui i passaggi che potevano dar adito a fraintendimenti sono stati rimaneggiati (come accade con alcune battute di un dialogo al capitolo XII), e in cui la lingua e lo stile scelti dall'autore sono stati uniformati quanto possibile alle attese del censore – rispetto ai tentativi di restituzione della colloquialità, infatti, gli esempi di innalzamento di registro sono estremamente più numerosi e diffusi.

Inevitabilmente queste condizioni e queste difficoltà hanno ostacolato il traduttore nel suo tentativo di aderenza all'originale; tuttavia proprio la considerazione della complessità della situazione in cui Vittorini si è trovato a operare costituisce un ulteriore punto di merito ai suoi sforzi e al suo impegno, senza i quali oggi non sarebbe forse possibile conoscere e apprezzare la figura e le opere di William Faulkner.

Myriam Colombo
Università degli Studi di Milano
myriam.colombo91@gmail.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- FAULKNER 1932 : William Faulkner, *Light in August*, Harmondsworth, Penguin (I ed. Smith and Haas, 1932).
- FAULKNER 1939 : William Faulkner, *Luce d'Agosto*, trad. it. Elio Vittorini, Milano, Mondadori, 1939.
- FAULKNER 2007 : William Faulkner, *Luce d'Agosto*, trad. it. Mario Materassi, Milano, Adelphi, 2007.
- BECK 1966 : Warren Beck, *William Faulkner's Style*, in *Faulkner. A Collection of Critical Essays*, ed. by Robert Penn Warren, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc, 1966.
- BONSAVER 1998 : Guido Bonsaver, *Vittorini's American Translations: Parallels, Borrowing and Betrayals*, «Italian Studies» 53 (1998), pp. 67-93.
- FAULKNER 1956 : William Faulkner, Intervista con Jean Stein, «The Paris Review, The Art of Fiction» 12 (1956).
- FAULKNER 1962 : William Faulkner, *American Drama. Inhibitions*, «The Mississippian» (1922), now *William Faulkner. Early Prose and poetry*, ed. by Carvel Collins, Boston, Little, Brown and Company, 1962.
- GWYNN - BLOTNER 1959 : Frederick Landis Gwynn - Joseph Blotner, *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia 1957-1958*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1959.

KREISWITH 1987 : Martin Kreiswith, *Plots and counterplots*, in *New Essays on «Light in August»*, ed. by Michael Millgate, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

MAMOLI ZORZI 1976 : Rossella Mamoli Zorzi, *Invito alla lettura di Faulkner*, Milano, Mursia, 1976.

MATERASSI 1968 : Mario Materassi, *L'unità plurima di «Light in August»*, in *I romanzi di Faulkner*, a cura di Mario Materassi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968.

MATERASSI 1998 : Mario Materassi, *Da «Light in August» a «Luce d'Agosto»: i reati letterari di Elio Vittorini*, in *Le traduzioni italiane di William Faulkner*, a cura di Sergio Perosa, Venezia, Istituto Veneto di Scienze e Arti, 1998.

VITTORINI 1977 : Elio Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»: Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977.